



Cales negras

Lo esencial bajo la capa pictórica

Juanma Cabrera

Trabajo de Fin de Grado, Tutor: Javier Garcerá

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga, Septiembre 2019



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD DEL TFG

D./Dña. Juan Manuel Cabrera Cruz, con DNI (NIE o pasaporte) 26823660W, declaro que el presente Trabajo de Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la Normativa de Evaluación y de Calificación de los estudiantes para el TFG de la Facultad de Bellas Arte de Universidad de Málaga, esto conllevará automáticamente la no calificación por motivo del plagio en el que pudiera haber incurrido.

Para que conste así lo firmo el 12 de Septiembre de 2019 (FECHA)

Firma del alumno

A handwritten signature in purple ink, appearing to read "Juan Manuel Cabrera Cruz", is written over a series of horizontal lines.

ÍNDICE

1. Resumen.....	6
2. Idea	8
3. Trabajos Previos.....	10
4. Investigación teórico-conceptual	12
4.1. La instalación: El gabinete carbonizado.....	12
4.1.1. El párergon en el gabinete	13
4.1.2. El interior carbonizado.	15
4.2. El interior como espacio de experimentación pictórica.....	15
4.2.1. La mezcla de géneros	16
4.2.2. La cita	17
4.2.3. El detalle	18
4.3. El dibujo como previo a la pintura.....	21
5. Investigación plástica	24
5.1. Un proceso pictórico demasiado complejo.	24
5.2. Principios del trabajo con el boceto	24
5.3. Búsqueda y experimentación	27
5.4. Ampliación y desarrollo del lenguaje.....	32
5.5. Trabajo de instalación.	36
6. Dossier	38
6.1. Documentación de la instalación	64
7. Conclusiones	68
8. Cronograma.....	70
9. Presupuesto.....	72
10. Bibliografía	73

1. RESUMEN

Cales negras es una propuesta pictórica que trabaja, desde los métodos y materiales del dibujo, la revisión y tergiversación de los recursos, códigos y lenguajes propios de la tradición de la pintura de género. Los procesos con los que estos han sido trabajados han dado como resultado imágenes con fuertes referencias al espacio de exposición y al de trabajo, al gabinete/estudio, a la reducción por “pirólisis” de la imagen a sus sintagmas fundamentales y al proceso de esbozo de los mismos a partir de una miríada de imágenes y textos provenientes de la tradición pictórica de género y de su estudio.

La estancia se deshace en una imagen trabajada con la materia polvorienta y difusa del carbón y el pigmento negro, permitiendo que el juego plástico e intertextual entre los elementos de la imagen, así como entre las citas y referencias a la historia de la pintura de interiores, cobre el protagonismo. Siendo consciente del pesado bagaje histórico que arrastran estos espacios interiores de representación, esta visión nublada, oscura y distorsionada es consecuente.

PALABRAS CLAVE

Interior, pintura de género, dibujo, carbón, gabinete, boceto, esencial.

1. ABSTRACT

Cales negras is a pictorial proposal that, from the methods and materials of drawing, works with the revision and distortion of the resources, codes and languages typical of the tradition of genre painting. The processes with which these have been developed have resulted in images with strong references to the exhibition space and to the work space, to the cabinet/studio, to the reduction by “pyrolysis “ of the image to its fundamental syntagmas and to the process of sketching them from a myriad of images and texts coming from the pictorial tradition of genre and its study.

The room dissolves into an image worked with the dusty and diffuse matter of coal and black pigment, allowing the plastic and intertextual play between the elements of the image, as well as between quotations and references to the history of interior painting, to take centre stage. Being aware of the heavy historical baggage dragged by these interior spaces of representation, this cloudy, dark and distorted vision is consequent.

KEYWORDS

Interior, genre painting, drawing, charcoal, cabinet, sketch, essential.

2. IDEA

El título del proyecto Cales negras proviene de un título descartado para un conjunto de poemas de Rafael Alberti, compuestos durante su estancia en la localidad de Rute, Córdoba. En sus memorias Alberti escribe sobre esta pequeña localidad:

Me tocaba, me sacudía la atmósfera de Rute, aquel dramático pueblo andaluz al pie del monte de las cruces, pueblo, como tantos otros escondidos de aquellas serranías, saturado de terror religioso, entrecruzado de viejas supersticiones populares, soliciantado aún más por una represión de todos los sentidos, que a veces llegaba a reventar en los crímenes más inusitados y turbios; pueblo rico, abundante de suicidas y borrachos, de gentes locas que después de invocar a los espíritus vagaban a caza de tesoros por los montes nocturnos, terminándose casi siempre estas expediciones diabólicas a palo limpio, tiros o navajazos. Creí, por fin, luego de eliminar algunos otros, haber hallado el título: Cales negras, pretendiendo condensar así todo lo oscuro, trágico y misterioso que se escondía bajo la cal ardiente de Rute.¹

La poesía y la prosa de Alberti atestiguan su acusada sensibilidad por lo trágico en lo cotidiano. Este proyecto se constituye a partir de esta misma apreciación contemplativa por la atmósfera dramática de lo hogareño, lo familiar, que tan presente está en la literatura de Alberti. El hecho de que las imágenes, los trastos y los espacios interiores de este trabajo tanto como su propio autor, yo mismo, procedemos de este “dramático pueblo andaluz” reitera la relevancia de las palabras que el autor dedica a este lugar. El título de este proyecto quiere apuntar hacia lo “oscuro, trágico y misterioso” que Alberti menciona al final de la cita anterior. Quiere hacer referencia a aquello inverso a la fachada blanca exterior, al interior oscuro.

Los conceptos desarrollados en este proyecto, desde el marco poético que proporciona este lugar, se pueden agrupar en los siguientes tres puntos:

A.- SINTAGMAS PICTÓRICOS IRREALIZADOS. EL DIBUJO.

El dibujo y sus metodologías, con la inmediatez y rapidez de acción que permiten, mantienen el proceso de creación de estas imágenes en un constante estatus de proposición, de idea por ejecutar, que no pretende alcanzar la culminación pictórica de la imagen. La producción queda sostenida en la fase del esbozo que, insistentemente desarrollado, alude a la pintura que no llega a ponerse sobre la superficie. El carácter intertextual de la pintura de

¹ Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*, 1959, p. 169

interiores, junto con otras estrategias que pretenden explorar las posibilidades más remotas de la representación, es especialmente navegable desde el dibujo, desde la velocidad de la técnica seca.

B.- PIRÓLISIS DE LA IMAGEN. EL INTERIOR CARBONIZADO.

Al igual que en el proceso químico de pirólisis², en el cuál se reduce el material orgánico a su estructura de carbón mediante una quema controlada, esta instalación pictórica esta formada por obras en las que las proposiciones pictóricas han sido reducidas a su estructura esencial, a un esbozo de las mismas. Por toda la complejidad o la insistencia con la que se superponen diferentes tipos de carbón, diferentes brillos y formas de aplicar la materia, al final queda un esquema monocromo, una ausencia de la pintura a la que desembocarían estas proposiciones de imagen. También en el espacio representado aparece este carácter póstumo, posterior a la quema del espacio interior, dejando solamente los cimientos o estructuras subyacentes al mismo y esta materia carbonizada con la que el propio espacio de exposición es intervenido.

C.- REFERENCIAS INTERTEXTUALES. PINTURA DE INTERIORES.

El interior al que alude la instalación pictórica que propongo, el gabinete, ofrece el marco contextual bajo el que el trabajo pictórico se alberga. Así, define las normas en este espacio de juego, que ahora son las de los recursos del cuadro como ventana, la mezcla de géneros, el bodegón, la representación de segundo grado, etc. Tras la reducción controlada anteriormente mencionada, este interior alberga proposiciones pictóricas compuestas a partir de citas y referencias a obras específicas o a géneros y recursos de la tradición pictórica de interiores, los cuales aparecen reformulados y tergiversados en este lenguaje difuso y desdibujado del carboncillo.

2 La pirólisis es la descomposición química de materia orgánica y todo tipo de materiales, excepto metales y vidrios, causada por el calentamiento a altas temperaturas en ausencia de oxígeno. Es el proceso mediante el que se fabrica el carboncillo.

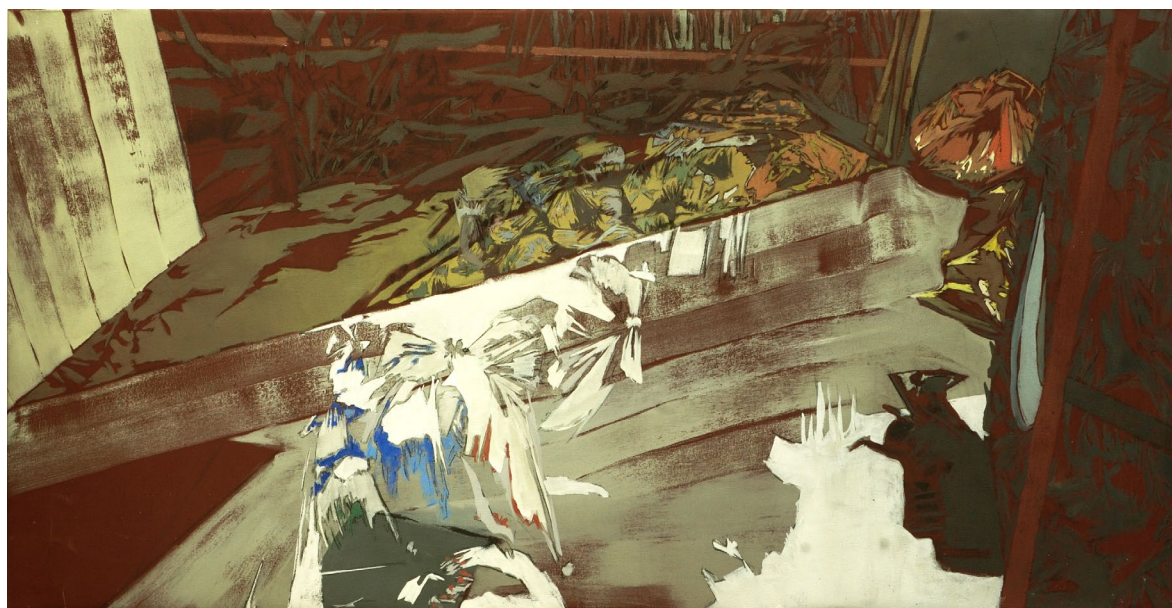
3. TRABAJOS PREVIOS

En el siguiente apartado ofrezco una relación y explicación de trabajos anteriores a este en base a la importancia que estos han demostrado como elementos fundacionales para la realización del proyecto final. De esta manera, pretendo destacar aquellos elementos que han perdurado, así como revelaciones o ideas que han definido mi forma de hacer hasta ahora.

A.- TALLER DE PINTURA CONTEMPORÁNEA

Lo primero que considero necesario destacar de mi trabajo y formación en esta asignatura es el acusado enfoque en desarrollar la percepción y sensibilidad plástica que presenta. La lectura de textos en este sentido de numerosos artistas y ensayistas en el tono más poético y abstracto, así como el estudio de referentes y ejemplos de trabajos que exploran esta dimensión plástica con la mayor entrega y arrojo, ha permeado en mi modo de hacer, traducándose en un acentuado desarrollo de estas facultades plásticas que más adelante continúe en proyectos más maduros.

Este acercamiento sensible a la pintura se manifestó en un interés por los espacios de lo abandonado y lo polvoriento, con lo que se conformó un proyecto pictórico basado en lugares de mi hogar que se mantenían en estas condiciones. Muchas de las referencias visuales de este proyecto procedían de mi garaje familiar, a menudo repleto de herramientas y trastos en estanterías y rincones, o del patio trasero contiguo a este garaje, que también cumplía con la labor de recoger todos estos objetos abandonados (fig. 1).



1. *Sin título (VII)*, Óleo sobre lienzo, 100 x 195 cm, 2017

B.- PROYECTOS ARTÍSTICOS I, II Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA I

En estas asignaturas el trabajo con el entorno del trastero crece en el ámbito conceptual. En las clases teóricas de Proyectos artísticos I y II encuentro numerosas herramientas para desarrollar el ámbito teórico del proyecto que puedo poner en práctica en estos nuevos cuadros.

A causa de que mi proyecto ya partía de espacios interiores, los trasteros y garajes ya mencionados, mi investigación sobre las implicaciones de trabajar sobre estos espacios me lleva a la pintura de género. A través de publicaciones -en las que profundizaré más adelante en esta memoria- como *La invención del cuadro* de Victor Stoichita, adquirí el contexto necesario para situar mi trabajo en una posición intencionada dentro de las complejas redes intertextuales de la tradición pictórica de interiores. Este posicionamiento vino de la mano de los recursos plásticos y conceptuales a los que me expusieron estas publicaciones y clases teóricas impartidas, los cuales empecé a retorcer y tergiversar en las piezas de ese proyecto (fig. 2).

Con estos nuevos conocimientos me fue posible apreciar las implicaciones y consecuencias del desplazamiento de estos recursos codificados de la imagen en la pintura de género de los siglos XVI y XVII. Este desplazamiento se producía desde los interiores burgueses de las cocinas y salones tan preciadamente decorados y cuidados hacia los abrumadores e inhabitables espacios de la acumulación y el abandono llenos de polvo. Como consecuencia, se destilaba un nuevo sentido de la reiterada autorreferencialidad, de las citas a otras obras o géneros y del juego con estos elementos ya que ahora se veían enmarcados por un ambiente desgastado, lúgubre e también inhabitable. Un espacio que eliminaba la dimensión de realidad falseada de la imagen y la sustituía por lo real, crudo y material de la pintura y su superficie.

En cuanto al desarrollo plástico de mi trabajo durante estos proyectos precedentes, es preciso señalar que mi lenguaje formal se estructuró en base al contraste entre los diferentes elementos de la imagen que se acumulaban y encajaban entre sí como los trastos de los entornos que servían de referencia.



2. Sin título (I), Óleo sobre lienzo, 210 x 150 cm, 2018

4. INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

A continuación, desarrollo los conceptos básicos bajo los que se comprende el trabajo realizado, así como una explicación progresiva de mi acercamiento a los mismos y de las consecutivas conclusiones y razonamientos que me han dado las claves para continuar el proceso. Con este fin, he dividido esta sección en tres apartados: El primero aborda la significancia del material protagonista en este trabajo, el carbón, y su relación decisiva con el espacio del gabinete, la cual nos retrotrae a los conceptos fundacionales del proyecto sobre la pintura de interiores; El segundo se refiere a los lenguajes de la pintura de interiores y los códigos de la representación vigentes en esta tradición de la pintura de género, los cuales constituyen los cimientos del trabajo; Finalmente, el tercero y último apartado trata de comprender las aportaciones del dibujo, su metodología y su marco contextual en el desarrollo conceptual de este proyecto.

4.1. LA INSTALACIÓN: EL GABINETE CARBONIZADO.

Antes de desenvolver los conceptos de este apartado, conviene reflexionar sobre los últimos párrafos de la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, texto que me llamó la atención por su premisa enfocada en la percepción, el ver y la imagen: una epidemia de ceguera mundial y la consecuente caída de todos los valores y estructuras morales, sociales y gubernamentales en el caos postapocalíptico. Hacia el final del relato, nos encontramos con una reflexión sobre la imagen y su dimensión moral a partir del encuentro con una inquietante intervención pictórica.

*No vas a creer lo que te digo, pero todas las imágenes de la iglesia tienen los ojos vendados, Qué extraño, por qué será, Cómo voy a saberlo yo, puede haber sido obra de algún desesperado de la fe cuando comprendió que iba a quedarse ciego como los otros, puede haber sido el propio sacerdote de aquí, tal vez haya pensado justamente que, dado que los ciegos no podrían ver a las imágenes, tampoco las imágenes tendrían que ver a los ciegos, Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos, Tú sigues viendo, Iré viendo menos cada vez, y aunque no pierda la vista me volveré más ciega cada día porque no tendré quien me vea [...]*³

El comentario que ofrece la protagonista, al parecer la única que conserva su sentido de la vista durante la epidemia de ceguera, es revelador de la naturaleza de estas representaciones, su existencia como imágenes depende de que sean vistas como tal, o de que

3 Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. p. 236

sean vistas siquiera. Es ciertamente una interpretación poética la que hace: el sacrilegio final en que el hombre decide que Dios tampoco merece ver. Pero, si ya hemos dejado claro que las “imágenes ven con los ojos que las ven”, ¿qué necesidad hay de privarlas de sus propios ojos? ¿qué función cumple este último gesto de pintura blanca sobre los ojos de los santos representados? La novela de Saramago plantea una ceguera no solo patológica sino moral, la pérdida total de los valores que enmarcan nuestra idea cotidiana de lo bueno, lo funcional, lo correcto. Ser ciego, en este universo ficticio, significa dejar de ver la imagen moralizante, la compleja red de construcciones bajo las que entender la realidad amoral. El trazo blanco que “ciega” a las imágenes religiosas significa que estas ya no tienen “nada que ver” en esta nueva era moralmente ciega. La imagen no velará por los valores que quiere representar, no instruirá ni será leída como un pasaje. Ahora dejará paso al observador, le dejará acercarse y otear la superficie, ver el truco y las intimidades del efecto, desvelar el velo. Ahora que la imagen no ve, se ve la pintura.

La pintura de interiores de los siglos XVI y XVII que este proyecto referencia se encuentra en esta misma tesitura. Es el momento en el que la función moral de la imagen se va perdiendo para dar paso a la sensibilidad material de la pintura. R. Duchs en su catálogo de pintura holandesa se refiere a la primacía de la atmósfera sobre el mensaje en la obra de Vermeer del siguiente modo:

Vermeer ofreció la innovación de hacer del sentimiento de sus pinturas el significado final. Los elementos simbólicos moralistas se redujeron en gran medida a favor de un énfasis en el ambiente y la tranquilidad.⁴

Esta pintura sensible, volcada en la experiencia sensorial, es la que me interesa y he buscado a la hora de elaborar la instalación que constituye la resolución final del proyecto. El espacio de exposición se convierte en un entorno afectado, alterado y distorsionado por la pintura y sus materiales. Un espacio para la percepción sensible de la materia pictórica y de los juegos entre los diferentes modos, facturas, citas y géneros pictóricos interrelacionados en el contexto del gabinete, el cual exploro a continuación.

4.1.1. EL PÁRERGON EN EL GABINETE

La instalación del proyecto en la forma de un gabinete en proceso dota a las relaciones plásticas y conceptuales entre las piezas de una serie de particularidades. Para entender la significancia que este contexto concreto tiene, he encontrado especialmente útil el texto *La verdad en pintura* del filósofo Jacques Derrida. El concepto del párergon que desarrolla queda caracterizado por una cierta permeabilidad y difusión de los límites entre los ele-

4 Fuchs, R. H. 1978. *Dutch Painting (World of Art)*. p. 132, traducción del autor.

mentos contrapuestos que son inherentes al concepto. Utiliza, por ejemplo, la analogía de los vestidos de las estatuas que funcionan tanto a partir de la diferenciación con la supuesta carne que cubren como de la imposibilidad de delimitar donde está esa separación, dónde estaría el límite⁵. El carácter difuso de este concepto ya me resultaba interesante por la propia representación plástica de esa vaporosidad: se puede advertir una cierta familiaridad con dicho concepto en los cuadros que he trabajado en el sentido de que a menudo la sedosidad e informidad de puntos y nubes de carbón flotantes apuntan hacia una visión nublada, no concreta. Este texto se vuelve aún más relevante cuando, unas páginas más adelante, declara:

*El marco parergonal se destaca [...] sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Con respecto al fondo que es el texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el parergon es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía.*⁶

El gabinete en que se materializa la instalación final de mi proyecto pretende funcionar como este “marco parergonal”, estableciendo la relación entre los distintos cuadros y entre éstos y el fondo de la estancia. Además, la disolución en el fondo, en el gabinete, de lo que dentro del cuadro particular se mantiene como párergon, se materializa físicamente puesto que estos gestos y materiales del dibujo son los mismos que se han utilizado en el motivo floral de la pared. Y, de nuevo, estos particulares, estos distintivos detalles aislados parcialmente con respecto al fondo, a la estancia, se encuentran integrados en el juego pictórico del cuadro.

El apunte de que su forma es la de lo fundido, borrado, hundido, que desaparece, es especialmente crucial a la hora de comprender la intencionalidad de la presentación final del proyecto. En esta, al igual que en los cuadros, asistimos a un juego de transiciones y atmósferas vaporosas, el ambiente es controlado para mostrarse absorbente, nublado y difuso. Estas características responden a la pesada carga de referencias y relaciones intertextuales ya analizadas anteriormente que imponen, desde la extensa tradición de la pintura de género, un contexto asfixiante en este entorno de modo que esta visión distorsionada, nublada y oscura se hace posible.

5 Para más información consultar Jacques Derrida. *La verdad en Pintura*. p. 67-70

6 *Ibíd*, p. 72

4.1.2. EL INTERIOR CARBONIZADO.

El propio material del carbón aparece como una alegoría de este entorno deformado y devastado. En el proceso de carbonización de la madera, esta queda reducida a su estructura de carbón esencial, que no se destruye pero que sí queda significativamente deformada. De la misma forma que el boceto es la vuelta hacia los cimientos de la pintura, el carbón supone una vuelta a lo primigenio. Sin embargo, este proceso de reducción, de regreso, no es inocuo, tizna el entorno de las deformaciones que hemos mencionado y lo ahoga en el humo desprendido. Estas connotaciones de lo difuso e inconcreto encajan con el contexto que, como ya he comentado, ofrece el gabinete para el desarrollo de las relaciones intertextuales y el parergon, en las que se basa este trabajo.

A propósito de la lectura de la pintura en este espacio distorsionado, recuerdo las palabras de Merleau Ponty en *El ojo y el espíritu* cuando esclarece la dificultad para encontrar la fisicidad del propio cuerpo y del objeto observado. La imposibilidad de encontrar el espacio de representación, de comulgar la profundidad de la imagen con la superficialidad de la pintura o de situarse en ninguno de esos dos lugares. La pintura plantea estas cuestiones donde el lenguaje se queda corto. Ponty reconoce la dificultad para delimitar la pintura, la incapacidad de situarla fija en un entorno u otro. El desdibujado, deformado, desnudado entorno de lo carbonizado en este gabinete permite la experiencia sensorial de lo pictórico en estos términos.

*Me encontraría en apuros para decir dónde está el cuadro que miro.
Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi
mirada yerra en él como en los nimbos del Ser; veo según él o con él más
bien que lo veo a él.⁷*

4.2. EL INTERIOR COMO ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN PICTÓRICA

Esta segunda parte pretende desarrollar los conceptos, ideas y recursos extraídos de diferentes textos e investigaciones sobre la tradición de la pintura de género, su contexto, sus códigos de representación y sus lenguajes. En especial, es aquella pintura realizada a finales del siglo XVI y principios XVII la que informa y documenta esta parte de mi trabajo. Para organizar estas aportaciones las he dividido en tres secciones en base a los conceptos principales extraídos del estudio de esta pintura. Estos son: la combinación de diferentes géneros de representación y diferentes modos de representarlos, la referencia a obras anteriores y al intertexto⁸ en que se desarrollan y, por último, la relevancia del detalle en la pintura holandesa.

7 Ponty, Merleau. 2013. *El ojo y el espíritu*. p. 25

8 Calabrese, Omar. *La intertextualidad en Pintura*. p. 6

4.2.1. LA MEZCLA DE GÉNEROS

Los comienzos más tempranos de este proyecto parten de las páginas de *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* de Victor I. Stoichita, ya mencionado previamente, en el cual se analiza el proceso de escisión de los géneros pictóricos como el bodegón, el retrato, el paisaje y el surgimiento de algunas corrientes más específicas como la *vánitas*. Como ya he adelantado, establece que el espacio interior de la pintura de género, en especial la holandesa, fue determinante para la experimentación que pudo originar tantos y tan duraderos elementos de la tradición pictórica que, aún en la contemporaneidad, son cruciales para entenderla⁹.

Este exhaustivo análisis que hace de la experimentación que desarrollan los pintores de los siglos XVI y XVII, en especial en Holanda, descubre una miríada de herramientas, recursos y estrategias que han tenido una profunda influencia en mi forma de construir la imagen. Entre estas encontramos elementos como la cortina en trampantojo que descubre la representación, el bodegón en primer plano cuyos objetos entran en relación con la escena del fondo o el juego con los límites de la imagen que produce una confusión entre el marco del cuadro y el de una ventana o una puerta. Son sólo algunos ejemplos de estrategias tomadas de la pintura de interiores del siglo XVII que en una primera fase han tenido una influencia muy evidente en mi trabajo y que luego se han ido integrando más hondamente y madurando hasta convertirse en procesos interiorizados.

Uno de los aspectos que más han afectado profundamente a mi trabajo es la puesta en contraste de diferentes géneros de la representación, recurso que, en especial, tomo del trabajo de uno de los más importantes artistas analizados en este texto, Pieter Aertsen. Stoichita lo considera el iniciador de lo que él llama “la imagen desdoblada”¹⁰. El cuadro que analiza de Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María* (fig 10), nos muestra una naturaleza muerta que ocupa casi toda la superficie del cuadro en primer plano, con un fuerte carácter ilusionista y que, en el fondo de la habitación, presenta una escena bíblica. Esta mezcla de géneros se usa como recurso retórico muy a menudo en la pintura flamenca. Se trata de poner en relación los elementos de los diferentes espacios de representación en una misma imagen y, a la vez, desvelar la forma en la que cada uno está representado. Los cuadros de Aertsen, como los de sus contemporáneos, estaban pensados para ser expuestos en cocinas y salones con lo que es evidente la voluntad de crear una relación entre el espacio representado y el espacio de exposición. Al incluir en la escena bíblica la representación ultra ilusionista de los

9 Stoichita, Victor I. *La invención del Cuadro: Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea*. p. 9

10 Stoichita describe la imagen desdoblada como aquella que amplía el campo visual de lo representado incluyendo tanto lo que está detrás de la escena, al fondo enmarcado por una puerta, como lo que pertenece al espacio del espectador, el bodegón en primer plano que “se sale” del cuadro por su representación ilusionista. Consultar Victor Stoichita *La invención del cuadro*, p. 17

utensilios y materiales de la cocina, Aertsen está incluyendo lo que normalmente queda fuera de la imagen. “...consigue englobar en su campo visual lo que normalmente quedaba <<fuera de encuadre>> (lo pro-fano, lo <<fuera de texto>>, la <<no imagen>>)”¹¹. En mi caso, la relación con el espacio de exposición se manifiesta en imágenes que hacen referencia al gabinete que constituye la instalación, así como en cuanto al uso de los mismos materiales y texturas dentro y fuera de los límites del cuadro.

Los juegos con los límites de la representación constituyen otro abanico de recursos relevante en mi trabajo. El marco del cuadro, relacionado alegóricamente con la ventana o la puerta, se presenta como los límites de un hueco que permite la entrada o la visión a través. Sobre la presencia de estas reflexiones en la pintura de interiores Stoichita señala: “...Podemos afirmar que los ejemplos en que figuran una hornacina, una ventana o una puerta son los testimonios de una meditación sobre la consustancialidad estructural entre el encuadre de la imagen y cualquier otro tipo de encuadre.”¹² Esta meditación es fundamental en cuanto a la intertextualidad que en mi trabajo propongo: un entramado de citas a la tradición pictórica de interiores y al propio interior expositivo. Los marcos, ventanas y cuadros dentro de la propia imagen facilitan la integración de estas referencias a otros cuadros que me interesan o de espacios contiguos al interior representado, como una habitación al fondo o un hueco al exterior que, mediante los límites que los enmarcan, se confunden con las susodichas referencias.

En cuanto al acercamiento desde el dibujo a este catálogo de herramientas procede reflexionar incluso sobre la influencia que las propias reproducciones en blanco y negro, tanto en los textos de Stoichita como en otros ensayos sobre pintura, han tenido sobre mis piezas monocromas. La derogación de la conclusión pictórica de estas imágenes puede interpretarse como reticencia a abandonar el aspecto que estos textos fundacionales, los literarios y los pictóricos, presentaban durante los largos tiempos de estudio en los que se marcaron en mi percepción.

4.2.2. LA CITA

He señalado ya el papel fundamental que tienen los textos y ensayos sobre pintura, así como los textos¹³ que son los propios cuadros, en el contexto de la pintura de género. Es necesario, por tanto, concretar las formas más explícitas en las que se manifiestan estas

11 Ibid, p. 17

12 Ibid, p. 60

13 En *La intertextualidad en pintura*, Omar Calabrese analiza la forma en la que la pintura, en concreto la obra *Los embajadores* de Holbein, es texto conformado mediante referencias a otros textos y mediante la forma en la que esas citas se estructuran dentro del mismo. En esta memoria, como Calabrese, utilizaré el término “texto” refiriéndome a cuadro o pintura en tanto que son construcciones de sentido.

referencias. De esta forma, contemplo la influencia del texto *La intertextualidad en pintura: Un análisis sobre Los embajadores de Holbein* de Omar Calabrese, en el que se ofrece una explicación detallada, dividida en fases de lectura de la imagen, de cómo el concepto de la intertextualidad se manifiesta en el medio pictórico, usando como ejemplo el enigmático y complejo cuadro de Holbein, *Los embajadores* (fig. 3).

Calabrese, antes de visitar los diferentes niveles de lectura de la imagen, analiza las peculiaridades que la intertextualidad presenta en el medio pictórico con respecto al medio verbal en el que es habitualmente estudiada:

[...] las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto.¹⁴

Esta conclusión concuerda con la idea de desarrollo progresivo de la representación, la gradual conquista de la verosimilitud, que recorre Ernst Gombrich en *Arte e Ilusión*. La pintura, por ser un medio definido por mecanismos abstractos de representación, de trucos, se vale de instrumentos como la cita, la referencia, la intertextualidad que pasan a definir características intrínsecas de su proceder. No sólo hay que haber visto algo para pintarlo si no que hay que haber visto cómo pintarlo¹⁵.

Esta concepción de la intrínseca naturaleza referencial de la pintura ha estado siempre presente en el crecimiento de mi proyecto junto a los diferentes recursos alegóricos que se entrelazan entre sí para formar complejas redes de contrastes y relaciones entre imágenes, elementos representados y modos de representación. Frecuentemente encontraba ejemplos de los elementos que quería representar en cuadros de la tradición de género, de tal manera que dichas obras y lo que en ellas veía llegaban a condicionar el objeto que me proponía.

4.2.3. EL DETALLE

En la pintura de interiores, en especial aquella que transgrede las funciones moralizantes de la escena y se preocupa del espacio de representación pictórica, hay un claro énfasis

14 Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de Arte*. p. 35

15 En *Arte e Ilusión*, Ernst Gombrich analiza el caso de las nubes del paisajista Constable y argumenta que su visión está construida en base a las representaciones que ha visto y estudiado previamente en gran parte a pesar, o quizá a causa, de su manifiesta búsqueda de una verdad en pintura más allá del estilo. Para más información consultar E. H. Gombrich, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. p. 266 – 271.



3. Hans Holbein, *Los embajadores*, The National Gallery, Londres, 1533

sis en el detalle¹⁶. La posibilidad de otear el cuadro y diferenciar, mediante métodos pictóricos diferentes, las distintas texturas, telas, superficies, bordes, reflejos, curvas, transiciones, etc. En su libro *El Detalle. Para una historia cercana de la Pintura*, Daniel Arasse ahonda en estos conceptos y apunta a una noción del encuentro con un evento pictórico concreto como un momento determinante en la contemplación y la aprehensión del cuadro. Lo plantea como un asunto de escala, de lo grande con lo pequeño, como un asunto de límites, de lo particular con lo general. También es un asunto de contexto, el que aparece sólo al poner en relación un acontecimiento particular con el resto de acontecimientos dentro de la imagen¹⁷,

16 Germán Huici. *Entre miradas*. p. 37-38

17 Arasse, D. *El Detalle. Para una historia cercana de la pintura*. p. 42

así como dentro de otras imágenes, tanto cercanas o alejadas en tiempo y espacio. Hay que considerar que en esta cualidad interrelacional vuelve a ser relevante el concepto de la cita desarrollado en el subapartado anterior.

Durante la realización de este proyecto he mantenido vigente estas ideas sobre las relaciones entre diferentes acontecimientos pictóricos¹⁸ y las posibles derivaciones conceptuales que arrancan a partir del acercamiento a las mismas desde los materiales y procesos del dibujo. La diferenciación entre los diferentes procesos pictóricos dentro del cuadro, entre las diferentes materias y facturas cobraba cada vez más importancia a medida que ahondaba en esta cuestión del detalle como elemento clave de la relación entre lo particular y el conjunto. Así también se potenciaba la profunda intimidad que incuba la imagen que sabe aprovecharse de esta posibilidad. El diálogo establecido entre las partes era especialmente sensible al proceso de la técnica seca y del dibujo por la inmediatez con la se puede interrumpir, apuntar, mediar e interpelar en la “conversación”, debido a la misma agilidad discursiva de estas materias. A propósito de esta intimidad son relevantes las palabras de Didi-Huberman en el artículo *El arte de no describir: Vermeer – el detalle y el parche*¹⁹:

Pero la intimidad implica un cierto grado de lo que sin duda es una forma perversa de violencia: te acercas sólo para cortar las cosas, dividir las en partes y hacerlas pedazos. Este es el significado básico de “detalle”, una palabra cuya etimología implica cortar, como en sustantivos como “sastre” y “minorista”. [...] Por último, a través de una extensión no menos perversa del significado, “detallar” designa la operación exactamente simétrica, incluso antitética, que consiste en volver a unir todas las piezas o, al menos, en contabilizarlas en su totalidad: se trata de enumerar todas las partes de un todo, como si el troceado sólo hubiera servido para crear las condiciones de posibilidad de un recuento tan completo que no dejara nada en la forma de un residuo: una suma total.²⁰

Nótese el énfasis en la perversión que permea todo este proceso de percepción. No es una percepción nítida ni veraz: está alterada, está distorsionada y oscurecida tanto como reordenada en cuanto a sus elementos. Ni siquiera en la atmósfera extremadamente verosímil

18 Acontecimiento pictórico se refiere al momento aislado de observación, de descubrimiento, de cada uno de los detalles o partes que juntos conforman la experiencia completa de contemplación del cuadro. A menudo se refiere a un instante de una significancia o impresión especial que lo pone en confrontación con la asimilación del cuadro como una unidad o conjunto coherente. Para más información consultar Daniel Arasse *El Detalle. Para una historia cercana de la Pintura*. p. 233 – 247

19 Didi-Huberman, Georges. «The art of not describing: Vermeer - the detail and the patch.» *History of the Human Sciences*, traducción del autor.

20 *Ibíd*, p. 136, traducción del autor.

de las escenas de Vermeer encontramos una voluntad u objetivo de atrapar la realidad sino más bien la persecución del efecto en sí mismo, del juego con los mínimos más cercanos y con el ambiente casi permeable que acota el marco. Tampoco en mi trabajo, realizado bajo el pesado bagaje de la historia de toda esta representación, encontraremos representaciones veraces. Por el contrario, la perversión, distorsión, velación de la visión aumenta, haciéndose más pesada y aturdidora especialmente en la materia en la que yo la desarrollo.

4.3. EL DIBUJO COMO PREVIO A LA PINTURA

Ya he establecido que el entorno que servía como marco para este proyecto es el espacio interior. Y decidí hacerlo así por la intensa investigación pictórica y evolución de la representación que se desarrolló entre los siglos XVI y XVII en este contexto del interior y que sirvió como fundación para todo el posterior crecimiento de los géneros pictóricos y de la pintura como la entendemos actualmente. Conviene apuntar las causas y las consecuencias de los métodos y los materiales escogidos para el trabajo pictórico dentro de este entorno.

Es la experimentación de la que hemos estado hablando la que va descolocando los procesos pictóricos originales y emplazando el trabajo en una fase más temprana del desarrollo de la imagen, un estado más maleable y adecuado para la experimentación con los juegos intertextuales que ya he mencionado. Buscando esta adecuación, empiezan a primar la velocidad de reacción, la capacidad de intervenir e interpelar en mitad del diálogo pictórico que se está desarrollando en el proceso. El boceto me permite aplicar rápida y orgánicamente, los recursos, las citas y los conceptos de los que he hablado anteriormente, manteniendo el trabajo en un estado de cambio y de proposición.

En los materiales propios del esbozo encuentro un nuevo lenguaje plástico que desarrollar. Aparecen una serie de juegos pictóricos que trabajan la diferenciación entre los diferentes tipos de carbón y entre las diferentes formas de aplicación de los mismos. La insistencia en esta fase temprana del proceso, impidiendo que el cuadro avance hacia la aplicación de la pintura, da como resultado un boceto muy trabajado y desarrollado que comienza a definir una imagen ya conclusa. Aparece una cierta tensión entre los trazos de carbón que estamos viendo y la eventual culminación pictórica del cuadro que estos sugieren pero a la que nunca van a llegar. El carbón, en ciertos momentos, imita más la superficie pictórica, la que nunca llegará a pintarse, que la profundidad de la imagen de la que es boceto. Si bien los juegos plásticos que están presentes en estos cuadros funcionan como pintura, la asociación de los materiales usados con el esbozo y el estado previo de la imagen enfatiza el carácter experimental del proyecto.



Estancia I, Carboncillo y Pigmento negro sobre papel, 144 x 192 cm, 2019



5. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

En este apartado pretendo ofrecer una crónica comprensiva del desarrollo plástico del proyecto, señalando las piezas, referentes o descubrimientos clave que han guiado el proceso de trabajo. He organizado la explicación de este desarrollo en cinco secciones cuyos límites son difusos y a menudo se han superpuesto a lo largo del trabajo, pero que corresponden a diferentes estados en la progresiva evolución del lenguaje plástico.

5.1. UN PROCESO PICTÓRICO DEMASIADO COMPLEJO.

La investigación plástica que he desarrollado durante este proyecto parte de los lenguajes pictóricos de trabajos previos. Como ya he apuntado previamente, dichos trabajos estaban conformados a partir de referentes de pintura contemporánea y se centraban en el contraste de facturas y modos de pintar entre los diferentes elementos que aparecían por todo el cuadro. Esta metodología respondía a la configuración del trabajo en torno al espacio del trastero como paradigma de esta acumulación de trastos que se transformaban, a su vez en superposiciones de acontecimientos pictóricos.

Conforme iba desarrollando nuevas formas de aplicar la pintura, experimenté una sobrecomplicación del proceso que empezó a interponerse en mi relación directa con el medio. Perdí la capacidad de intervención y diálogo orgánico con la obra de modo que los momentos de mayor juego y experimentación ocurrían en la fase del esbozo y la planificación. Es decir, en aquellas etapas en las que podía probar y errar. Al contrario, cuando estaba ejecutando el resultado pictórico de estos experimentos, me encontraba con un proceso herméutico que no contemplaba intervención o corrección alguna (fig. 4).

5.2. PRINCIPIOS DEL TRABAJO CON EL BOCETO

Consecuentemente, el lenguaje y el desarrollo del proyecto se concentraba cada vez más en los bocetos iniciales. Comencé a aplicar los principios del lenguaje pictórico en los esbozos, de forma poco intencionada, y conseguí resultados muy interesantes que me pedían que siguiese trabajando en esa dirección (fig. 5).

Algunos de los más importantes referentes de esta fase son compartidos con los que ya conocía bien de trabajos anteriores. Por ejemplo, Edouard Vuillard (fig. 6), cuya obra siempre ha estado muy presente en mi trabajo, tanto por sus características plásticas y su lenguaje visual como por su afinidad con el entorno del interior y la pintura de género. Diría que en su lenguaje encontré una forma de interpretar, aplanar, grandes masas y formas sin perder la vibración y la atmósfera. Conservando la sutil energía de los trazos y el seísmo visual que supone observar los reiterados puntos de color de los estampados en paredes y telas, Vuillard es capaz de estructurar un espacio, una imagen. En cuanto al dibujo de estos primeros



4. Prueba, óleo sobre lienzo, 200x100cm, 2018



5. Boceto, carboncillo sobre papel, 29x21cm, 2018



6. Édouard Vuillard, *Dos mujeres bebiendo café*, Colección Ailsa Mellon Bruce, 1893

bocetos, he de señalar la influencia de este potente trazo o la organización de la superficie en grandes masas o formas que se entrelazan, cada una resuelta en unos tonos diferentes del clarooscuro, así como la sensibilidad para con la atmósfera interior en estas pinturas de género.

Otro de esos primeros referentes que ha mantenido su influencia durante todo el proyecto ha sido Matthias Weischer. Trabajando, al igual que Vuillard, en el marco de la pintura de interiores, este autor realiza imágenes que denotan un acusado interés por historia de la pintura y por el contexto que cada cuadro habita, atento a las conexiones con autores precedentes y con diferentes géneros y tradiciones (fig. 7). Su pintura alberga un amplísimo lenguaje en el que da cabida tanto a lo plano y casi gráfico como al modelado más volumétrico, siendo esta combinación uno de los principales aportes de su pintura a mi trabajo. A menudo, en los primeros bocetos a mayor escala, utilizo unos principios parecidos, al combinar lo volumétrico y lo difuso con lo geométrico y dibujístico.

Al percatarme de las posibilidades que había por desarrollar en este ámbito y a partir de estos primeros referentes, comenzó un proceso de trabajo con los materiales del boceto. Estos dibujos alcanzaron un formato mayor y mi forma de trabajarlos evolucionó hasta considerarlos plásticamente como definitivos, más como pieza final que como paso hacia un cuadro posterior (fig. 8). Dejé de dibujar de forma típica y empecé a enfrentarme al formato en términos más pictóricos, modelando y arrastrando el carbón como si fuese óleo, cuidando



7. Matthias Weischer, *Öl und Kreide auf Leinwand*, 22 x 30 cm, 2011

las transiciones entre formas, añadiendo degradados, etc. Hay una cierta imitación de mi lenguaje pictórico precedente que progresivamente se irá perdiendo en favor de uno nuevo, propio de estos materiales y de los conceptos e ideas que van denotando las imágenes.

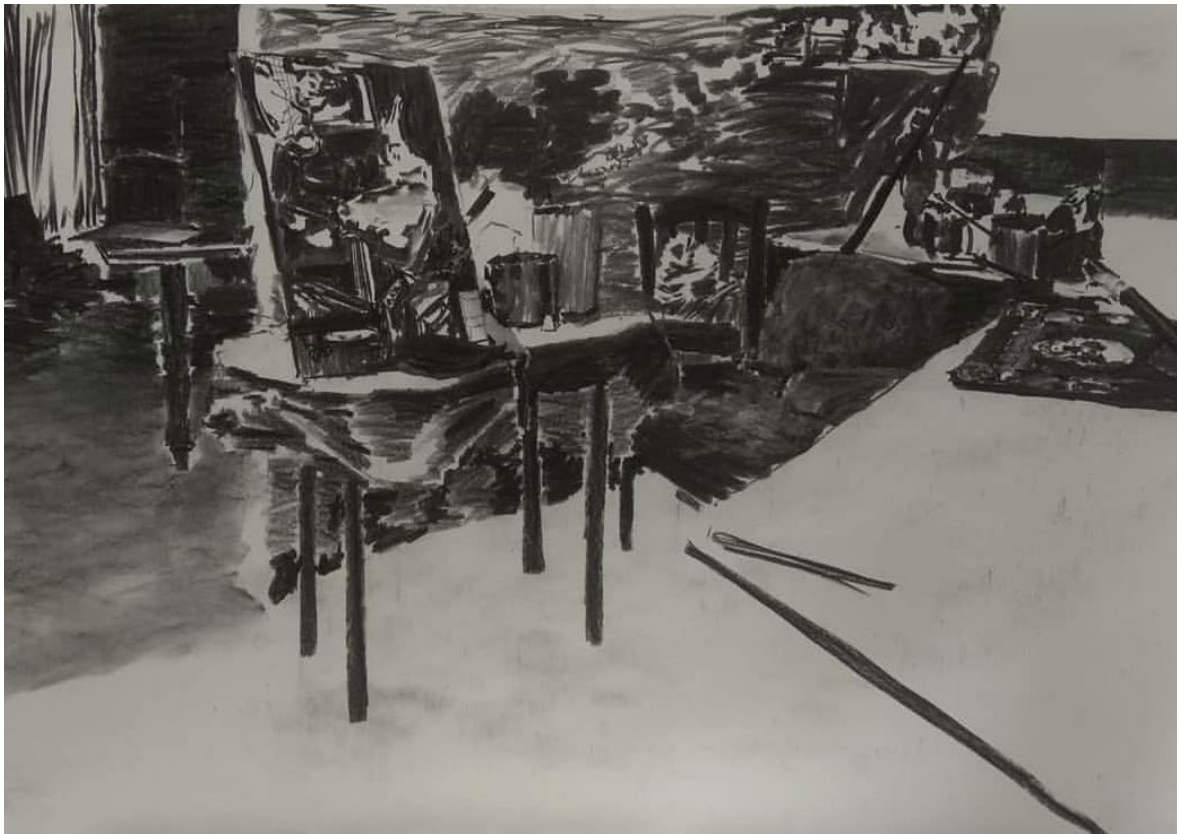
5.3. BÚSQUEDA Y EXPERIMENTACIÓN

Establecido ya el enfoque en estos materiales y técnicas del boceto y el dibujo, comencé un proceso de definición de los términos en los cuales se va a desarrollar este nuevo lenguaje. Realicé más obras en busca de los formatos adecuados y trabajé diferentes tipos de imágenes de referencia, prestando especial atención a la inclusión de citas a otras obras de la tradición pictórica de interiores. En este aspecto es crítico el papel que tiene uno de los primeros grandes bocetos que realicé (fig. 9). En este aparecen referenciados explícitamente varios cuadros de los que estaba estudiando de la mano de Victor I. Stoichita. En *La invención del cuadro*, el autor destaca la forma en la que construían el texto usando el recurso de la representación de segundo grado y de cómo muestran dos estados de desarrollo del género del bodegón. La primera obra a la que me refiero es primero es el cuadro de Pieter Aertsen,

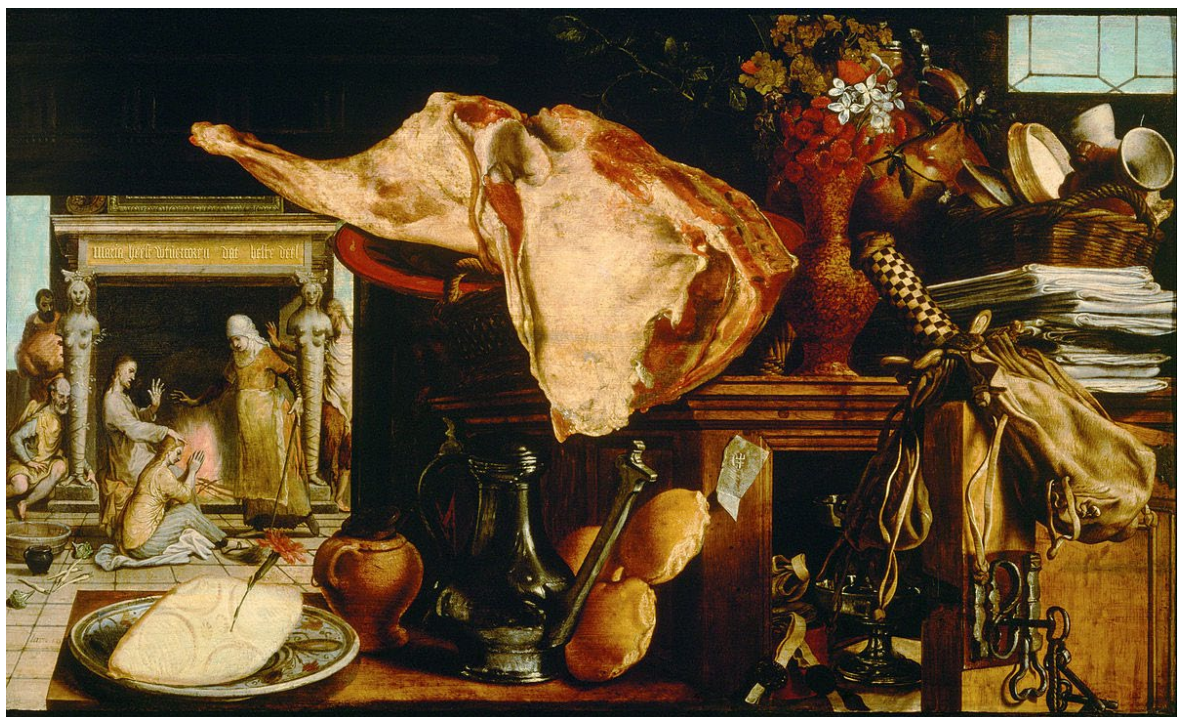


8. Prueba, carboncillo sobre tela, 200x120cm, 2018

Cristo en casa de Marta y María (fig. 10). En la escena se presenta un bodegón protagonista sobre una escena bíblica encuadrada en un marco que es el de una puerta pero que entra en relación con el propio marco del cuadro. Los objetos del bodegón se relacionan icónicamente con el relato de la escena. La segunda corresponde con una *vánitas* (fig. 11) de Jacob de Gheyn II en cuyo análisis Stoichita señala que nos encontramos ante una no imagen, cuyos orígenes -los de la *vánitas*- están en el reverso de los cuadros que representaban escenas a menudo cotidianas, moralistas y que comunica un mensaje desesperanzado y “realista” en su concepción más trágica. No me extendo más en este apunte ya que las aportaciones de este texto aparecen desarrolladas posteriormente en el apartado teórico-conceptual de esta memoria.



9. *Escena interior*, carboncillo sobre papel, 110x150cm, 2018



10. Pieter Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María*, The National Gallery, Londres, 1618

En aquel primer gran boceto referido anteriormente, ambos susodichos cuadros aparecen sobre una mesa conformando un bodegón en primer plano, delante de una entrada, recortada por el encuadre de la imagen que nos lleva a una estancia más profunda y más oscura. La estructura de esta composición espacial hace referencia a los aspectos que he mencionado previamente, objetualizando las obras citadas en un entorno descuadrado y desordenado. Aquí se van conformando algunos modos de trabajo que se repetirán e interiorizarán durante el resto del proyecto en cuanto a la cita y el trabajo con obras que



11. Jacob de Gheyn II, *Vánitas*, 1603

estudio y con los textos en los que se analizan. La inclusión de estas imágenes a partir de sus reproducciones en blanco y negro en un texto estético es también importante. La escasa exactitud de estas reproducciones permite una reinterpretación más libre y encaja con el medio monocromo del dibujo.

Esta pieza también supuso un descubrimiento en cuanto al lenguaje pictórico que iría desarrollando en el que el carbón es arrastrado y modelado en lugares específicos en contraste con otros donde el lenguaje es más gráfico y dibujístico (fig. 12). A partir de ella y de forma clave para la resolución final del proyecto, expando mi arsenal de herramientas y materias para poder generar diferenciaciones de un carácter muy pictórico en las imágenes que trabajo. De esta manera se introducen en el proceso materias como el pigmento negro, el carbón comprimido, la pintura negra acrílica, el óleo, diferentes métodos de fijación de la técnica seca y la combinación de la misma con mediums y barnices.



12. *Escena interior* (detalle)

Es oportuno destacar que en este momento del trabajo fue muy provechoso estudiar numerosos autores de pintura de interiores y de paisaje provenientes de los textos teóricos sobre pintura que estaba leyendo. Trabajar sobre los textos de esta forma me estaba dando acceso a una gran cantidad de información sobre relaciones dentro y fuera de las propias imágenes, la cual participaba del proceso de generación de mis piezas tanto como las propias imágenes en sí.

Entre estos autores a los que más atención y tiempo he dedicado destacan, además del ya mencionado Pieter Aertsen, Samuel Van Hoogstraten, Vermeer, Nicolas Maes y Pieter de Hooch. Las estructuras de sus imágenes influyeron notablemente en la toma de mis decisiones. Entre los recursos utilizados por dichos artistas cuando representan escenas de interiores se repite la construcción de una pared en el fondo, a menudo paralela con la superficie del cuadro, que alberga una puerta, una ventana, un cuadro... diferentes marcos que contienen más imágenes dentro de la propia representación. Esta forma de estructurar en capas la estancia me llamó poderosamente la atención y la incorporé en mi trabajo. Era mi intención jugar con los elementos que constituyen las imágenes cambiando y alterando primer plano por fondo, el bodegón por el paisaje, cuadros dentro de cuadros en una perspectiva que distorsiona la imagen, etc.

Otro referente que empezó a cobrar mayor importancia en este momento era el pintor contemporáneo Rinus Van de Velde que trabaja el medio de carboncillo junto con un pequeño texto que añade al pie de las imágenes de gran formato (fig. 13). Me interesaba en cuanto al realismo de la representación y al dinamismo de un formato tan grande. En este sentido su influencia en mi trabajo no fue del todo positiva puesto que Rinus trabaja una pintura mucho más homogénea en la que predomina la pericia de los trazos y el efecto volumétrico que generan por encima del contraste entre diferentes masas y facturas dentro del cuadro. En cierto momento llegué a producir imágenes usando un solo tipo de carbón



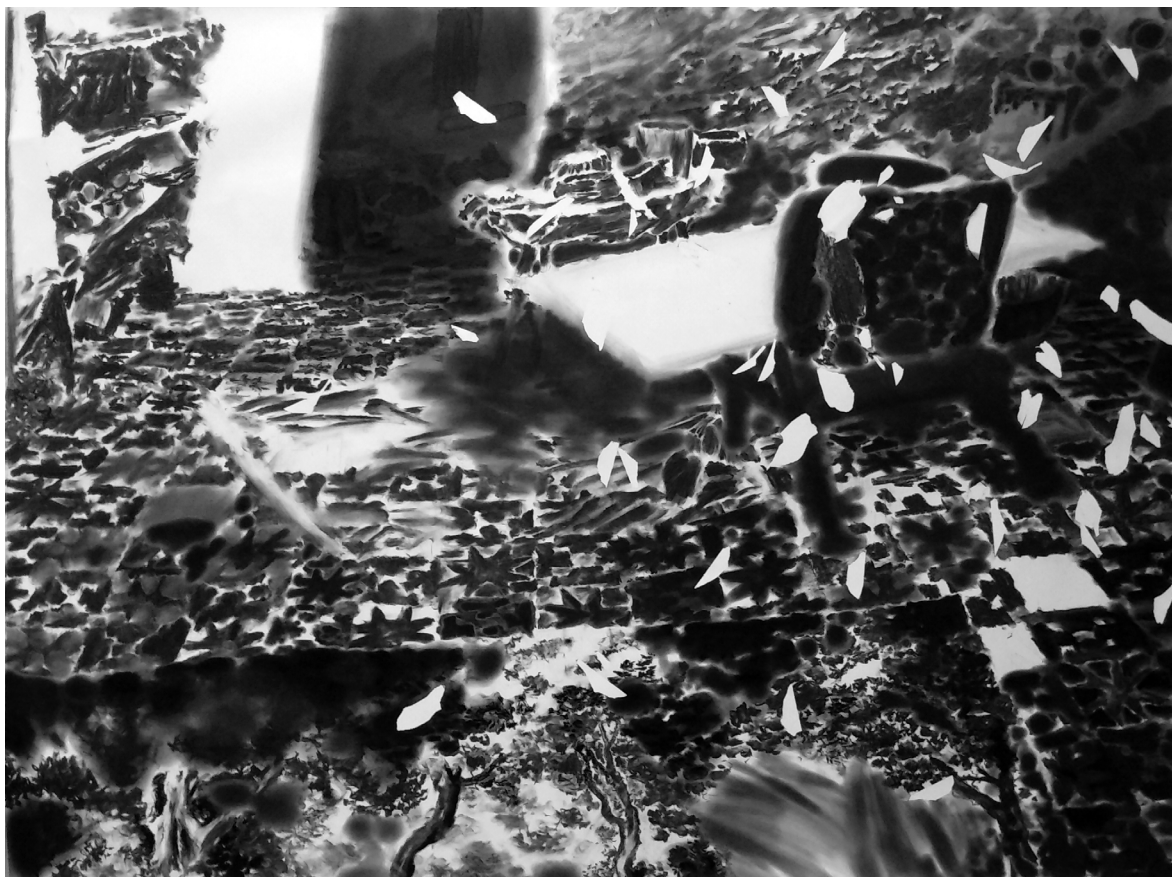
13. Rinus van de velde, *Schermafbeelding*, 2017

y factura pero el resultado fue poco interesante. Descubrí entonces que mi proyecto no se estaba alejando de la pintura, como podría indicar el paso inicial del óleo al carboncillo, sino que estaba tratando de volver a ella desde un camino nuevo, desde nuevas materias y técnicas. Así también, la falta de color, aunque parezca paradigmático en un trabajo como el mío, empobrece significativamente las aportaciones de este autor. Es otro elemento igualador y homogeneizador de la imagen que me estaba haciendo darme cuenta de que mi trabajo va en la dirección contraria, la de coger lo que inicialmente es muy limitado -el dibujo con carbón- y tensarlo, limitarlo, llevarlo a donde tiende, a la pintura, sin romperlo, sin desgarrarlo, en cierto modo, sin llegar a la pintura. Más allá de estas contra-influencias (para saber qué no hacer) me interesó el modo en que el autor se aproxima al formato instalativo, hecho que condicionó mi decisión de proponer la presentación final del proyecto como una instalación pictórica en forma de gabinete.

5.4. AMPLIACIÓN Y DESARROLLO DEL LENGUAJE

Posteriormente, todos estos procesos empezaron a evolucionar desde pruebas y ejemplos aislados de cómo este nuevo lenguaje respondía a estas materias en imágenes diferentes hacia la conformación de unos recursos plásticos que se combinaban en una misma pieza. De este modo, da comienzo una fase de trabajo interesada en la distinción entre elementos, los contrastes entre las materias y los modos de aplicación, así como la transición entre las mismas al recorrer la superficie del cuadro. La paleta de recursos plásticos adquiere mayor dimensión e incluye formas de trabajar retirando carboncillo, superponiendo capas de materia, jugando con las características de brillo y textura que ofrecen diferentes tipos de carbón y usando reservas. Éstas, entre otras metodologías, denotan cómo los procesos plásticos del proyecto evolucionan hacia lo pictórico y, en el propio hacer, revelan la tendencia de estas imágenes hacia la pintura y apuntan hacia los cuadros propuestos por el boceto.

Habiéndome percatado de esta tendencia hacia la pintura, mi enfoque viró hacia las distinciones mínimas entre las materias y facturas y comencé a volverme hipersensible a las mismas. Ahora podemos hablar incluso de color, las pequeñas diferencias tonales entre las materias utilizadas, a veces incluso a partir de la forma de utilizarlas, cobra protagonismo. Por ejemplo, el carbón en rama tiene una cierta tonalidad cálida y un poco de brillo y estas



14. Estancia I, *Carboncillo y Pigmento negro sobre papel*, 144 x 192 cm, 2019

características se acentúan si lo aplico insistentemente y con fuerza en el mismo punto. Por el contrario, el pigmento negro tiene un tono mucho más frío. El juego entre estos y muchos otros elementos, que pueden incluso ser superpuestos, constituye el último paso en este acercamiento a la pintura desde los materiales del dibujo y el boceto.

Aunando estos nuevos juegos plásticos y las formas de cita que he mencionado en el apartado anterior, realicé una pieza que ejemplifica el salto hacia esta nueva fase del proyecto en la que se definen los términos del lenguaje (fig. 14). Presenta la estructura es-



15. Odilon Redon, *Jarrón de Flores*, 1912

pacial de la estancia con otra estancia al fondo a la que se accede a través de una puerta, un bodegón en el plano medio y, en el suelo en primer plano, la parte superior de un paisaje con una abundante vegetación. El bodegón del fondo de la primera estancia está muy desordenado y muestra lo que pueden ser cuadros, o al menos lienzos, aludiendo a un trabajo en marcha. Esta pieza aúna una gran variedad de recursos mucho más madurados que en piezas anteriores y una forma de estructurar el espacio representado basándome en la pintura de género holandesa.

A su vez, esta imagen es una de las primeras en las que uso la reserva en este proyecto. Este recurso funciona como un impedimento a la visión, un elemento errático que se interpone ante la imagen. En este caso, este elemento proviene de un fragmento del libro *La exhibición de atrocidades* de H. G. Ballard en que un helicóptero levanta un remolino de hojas delante del sujeto a que persigue²¹. La inclusión de este elemento puede parecer gratuita, pero responde al acusado interés que fui desarrollando por la estructura narrativa de este libro. Este se compone de pequeños párrafos que narran hechos aislados y extremadamente delirantes en los que la única constante es la atmósfera de paranoia nuclear y el estado mental histrió-

21 Ballard, J. G. "Disassociation: Who laughed at Nagasaki?" en *The atrocity exhibition*



16. Pierre Bonnard, *Dinning room on the garden*, 1934

nico tanto de los personajes como de la escena en sí. Los individuos se confunden con el paisaje, con manifestaciones psicóticas de eventos históricos y con entidades espectrales anunciadas por conspiranoicas interpretaciones de dichos eventos y otros elementos de la cultura popular, a veces metamorfoseando entre sí. Estos párrafos pueden leerse en cualquier orden, sus personajes alternan papeles y nombres, aparecen

referencias históricas o actuales y todo está trabajado para ser experimentado saltando aleatoriamente entre pasajes a medida que va formándose una idea, un estado mental, una atmósfera, etc. El libro presenta el mismo dilema que la pintura con respecto al tiempo de su lectura/contemplación: esta alterna entre el paso consecutivo de uno a otro de los diferentes detalles/párrafos y la impresión completa, conjunta y simultánea del todo²².

En este sentido, este texto despertó en mí cuestiones sobre la narración que se estaba generando en el conjunto de las imágenes y sobre cómo ésta se debía presentar, qué estaba pasando entre las mismas y dentro de las mismas en cuanto al ambiente, a las connotaciones que se estaban definiendo, a los motivos recurrentes y el papel que tienen en diferentes piezas. En el siguiente apartado explicaré como resolví estas cuestiones.

Continuando con el desarrollo de este lenguaje mejor integrado y más desarrollado a partir de los contrastes entre las materias y los modos de aplicación de las mismas, es preciso señalar el papel de los referentes que he estudiado en esta fase final del proceso.

Tras la lectura de la publicación *A sí mismo*, que es un conjunto de textos autobiográficos, y de *Una historia incomprensible y otros relatos*, empecé a tomar interés por la pintura y la obra en general del artista Odilon Redon (fig 15). Creo que las lecturas me abrieron una puerta hacia una comprensión más profunda o personal de su trabajo que ha

22 Ballard, J. G. "Introduction by Andrea Juno & V. Vale" en *The atrocity exhibition*

afectado mucho a este proyecto. Me encontré reflejado en el aspecto más plástico y visual que el autor tiene de comprender la pintura, así como en sus reflexiones sobre la observación. Lo más importante es que pude encontrar la consecuencia directa de esas cavilaciones en su pintura²³. Este tipo de reflexiones estimularon



17. Dirk Braeckman, *N.P.-E.D.-04*

el enfrentarme a un gran desafío. Trabajar esa misma sensibilidad, ese juego matérico y de contraste, de los cuadros de Redon en el marco tan limitado y contenido de las materias que yo estoy desarrollando, se me planteaba como un reto que deseaba resolver. La preocupación por el color, por el brillo que queda en la superficie del papel que ha sido frotado fuertemente con el carbón, por la marca del dedo arrastrando el exceso de carbón de una masa a otra, etc. Son cuestiones que he abordado de la mano de los catálogos de sus bodegones y floreros. Así mismo, encuentro en su trabajo una afinidad con esa vaporosidad, esa vista difuminada y esa disposición a dejar que el ojo se confunda en la superficie y en el fondo que tanto me interesa.

De una manera similar en el género del interior recurro a la obra de Pierre Bonnard (fig. 16) por su vibrante interpretación de estos espacios y el manejo de la luz atmosférica en ellos, así como las nuevas maneras de obrar sobre la tradición pictórica de interiores con respecto a los autores del barroco.

Simon Edmondson y Victor Man son otros dos referentes importantísimos en el crecimiento de este nuevo lenguaje de lo nublado y lo oscuro. Las ruinas interiores de Edmondson y su interés por la historia de la pintura, por el estudio exhaustivo de grandes maestros anteriores, como hace con Velázquez cuando versiona *Las meninas* en su pieza *Hospital Palace*²⁴, son obvias influencias en mi modo de trabajar como se ha explicado en el apartado anterior. Así mismo, la atmósfera que maneja Victor Man de oscuridad y angustia en torno a la simbología e iconografía del arte religioso y barroco, recurriendo a unos registros difusos

23 Redon, Odilon. *A sí mismo, Diario 1867 - 1915*.

24 La publicación *Hospital Palace* (Edmondson, 2013) ofrece una comprensiva crónica del proceso de esbozo y ejecución de esta obra.

y limitados también está presente en el proceso de mi trabajo.

También quisiera destacar que he recibido influencias de soportes como la fotografía. En concreto, Dirk Braeckman trabaja en estos mismos registros de lo misterioso, lo oscuro y casi espectral, recurriendo a géneros de la tradición pictórica y trabajándolos con las posibilidades de la fotografía analógica (fig. 17). Por ejemplo, fotografiando la propia fotografía revelada para incluir el brillo de su superficie en la representación o jugando con el desenfoque obligando a nuestra visión a interpretar a partir de una información más escasa.

5.5. TRABAJO DE INSTALACIÓN.

A la par que iba desarrollando el lenguaje pictórico recién mencionado iba también conformando una idea de los conceptos principales sobre los que estaba trabajando y las connotaciones o referencias que los materiales usados, los géneros y elementos representados y el contexto de la pintura de interiores ponían sobre el proyecto. Estas observaciones me llevaron hacia las soluciones instalativas y de presentación con las que culminaría el trabajo.

En primer lugar, el concepto del carbón como materia principal de todo este proyecto cobró protagonismo a partir de la observación de que las representaciones oscuras que presentan los cuadros pueden ser interpretadas como provenientes de un hogar calzinado, un lugar de ruina. El propio proceso de fabricación del carbón se puede entender como alegoría de mi modo de trabajo con las imágenes de la tradición pictórica de interiores y por extensión con las de todas las referencias. Esto se debe a que el proceso de pirólisis consiste en una reducción, una vuelta a lo esencial que, mediante un proceso muy violento pero, a la vez, muy controlado, nos permite conservar la estructura subyacente del carbón si bien retorcida y deformada. Esta reducción a la estructura subyacente es análoga a la vuelta al dibujo, al esbozo bajo el cuadro y a su vez coincide con la deformación, difusión, distorsión de la imagen que queda manifiesta en mis piezas. Me interesa esta analogía entre la forma de referenciar y distorsionar los esquemas presentes en la pintura de interiores que cito en mis cuadros y la forma de producir este material, que también se reduce, se sustrae y se retuerce sin perder su estructura subyacente.

Continuando con la reflexión en torno a la forma de exponer el trabajo, otro de los más importantes géneros de la pintura de interiores es la de gabinete de aficionado (fig. 18), tal como reflejan los textos estudiados. Tratándose de un proyecto que se constituye a partir de la revisión y tergiversación de los recursos de este tipo de pintura, la forma de exponerlo debía hacer referencia a cómo eran las salas en las que se podían contemplar los cuadros en esa época. A su vez, esta estructura permitía una lectura errática y alternante de las imágenes de la sala, pudiendo poner en relación espacial unas con otras y permitiendo que el espectador las contemplara en función de estas relaciones pero realizando su propio viaje por ellas. Recuerdo en este momento la lectura del libro ya mencionado, *La exhibición de atrocidades*, en concreto el modo en que la impresión y la atmósfera que comunica prevalecen cuando

el lector pasa de unas historias a otras y naturalmente va buscando puntos comunes y relaciones. Me interesaba instigar esta forma de contemplación y análisis en el espectador y lo pretendía hacer manteniendo esa referencia a lo carbonizado de modo que el material que usaría para realizar el patrón de la pared sería también carbón y pigmento aplicados a mano.

Por el uso de materiales provenientes del dibujo, por esta sustracción de la capa pictórica del cuadro para quedarnos en el esbozo de debajo y también por la concepción del proyecto encima de la tradición pictórica de interiores y construyendo a partir de esta, el proceso es un concepto protagonista en mi trabajo. De modo que en este episodio final de su desarrollo, habiéndome percatado de la importancia que tiene, este aparece en varias formas. Por ejemplo, en cuadros que trabajan sobre el propio espacio de trabajo o que muestran las maquetas usadas para la planificación de la instalación. También en los que muestran bodegones con las herramientas de trabajo, con el carbón, o aquellos en los que el interior se puede confundir entre uno de un salón y uno de un estudio de trabajo o taller. De este modo, el gabinete que realizase debía reflejar este proceso en marcha y su presentación dejaría claro que estamos ante la construcción de una red de textos pictóricos que está en curso, que toma la forma de los espacios interiores del siglo XVII que referencia pero que en definitiva es un taller donde se generan las piezas de este discurso y donde encuentran su lugar en el conjunto.



18. Petrus Paulus Rubens, Jan Brueghel de Velours y otros diez maestros, *Alegoría de la vista y el olfato*, 1617-1618, óleo sobre lienzo, 175 x 263 cm, Madrid, Museo del Prado.





DOSSIER



Estancia I, 2019
144 x 192 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia III, 2019

244 x 122 cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.





Estancia VI, 2019

122 x 144 cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título II, 2019

130 x 150 cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título I, 2019
130 x 150 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia IV, 2019
204 x 144 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título III, 2019

50 x 40 cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título V, 2019

30 x 40 cm

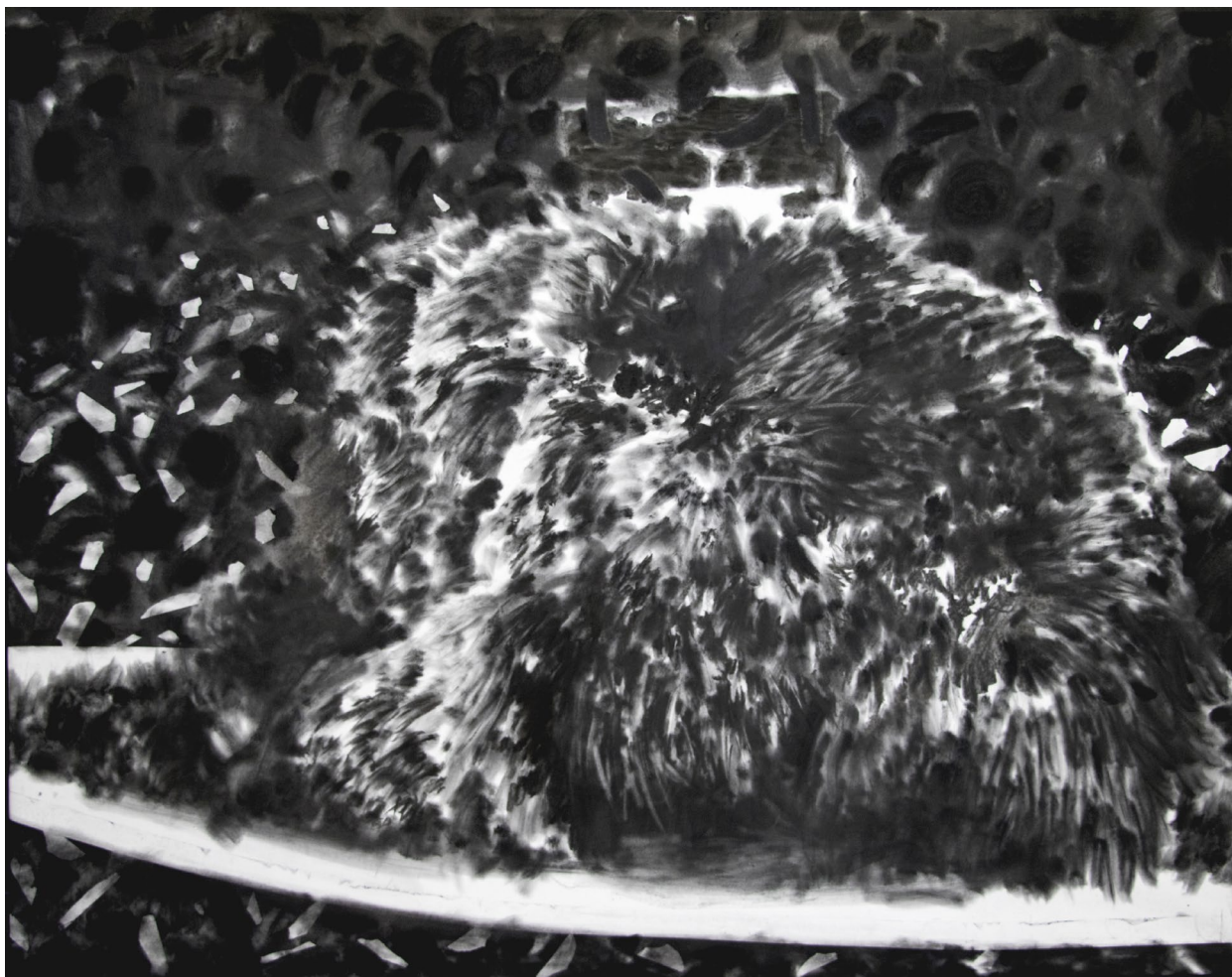
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia V, 2019

142 x 10 cm

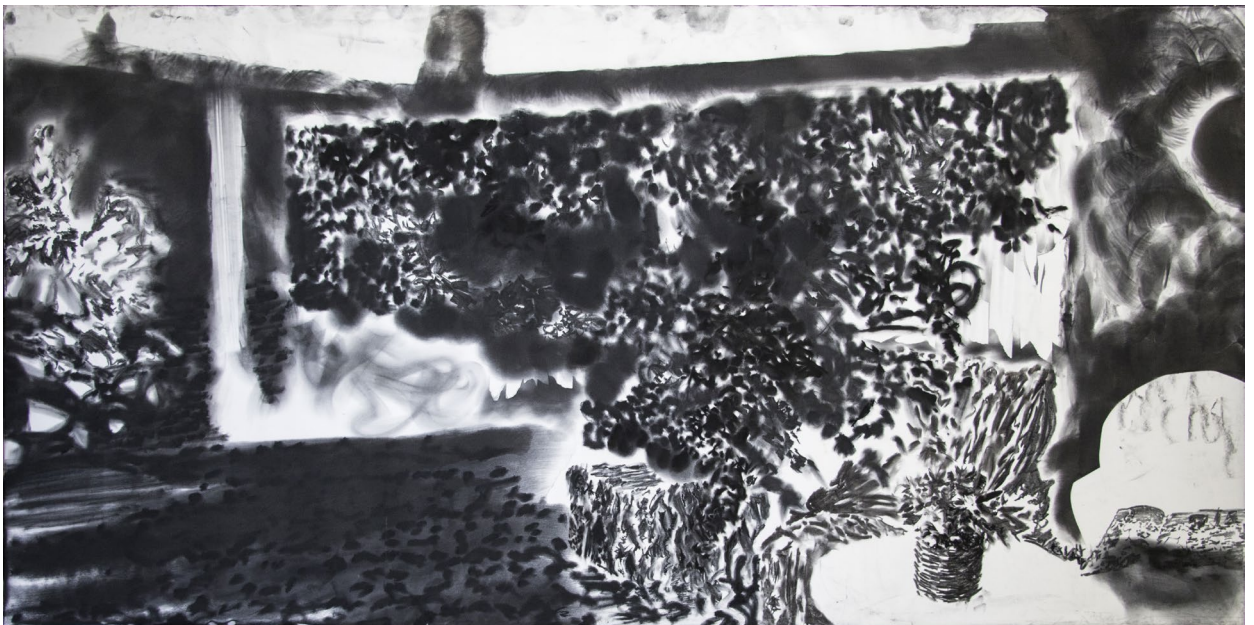
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título IV, 2019
80 x 110 cm
x Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia II, 2019
144 x 204 cm
Carboncillos, pigmento negro y óleo sobre lienzo.



Estancia VII, 2019
122 x 244 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia VII, 2019
100x200cm
Carboncillos, pigmento negro y óleo sobre lienzo.



Sin título V, 2019

35x45cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título VI, 2019

40x60cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Sin título VII, 2019

70x115cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



Estancia IX, 2019

80x135cm

Carboncillos y pigmento negro sobre papel montado en bastidor.



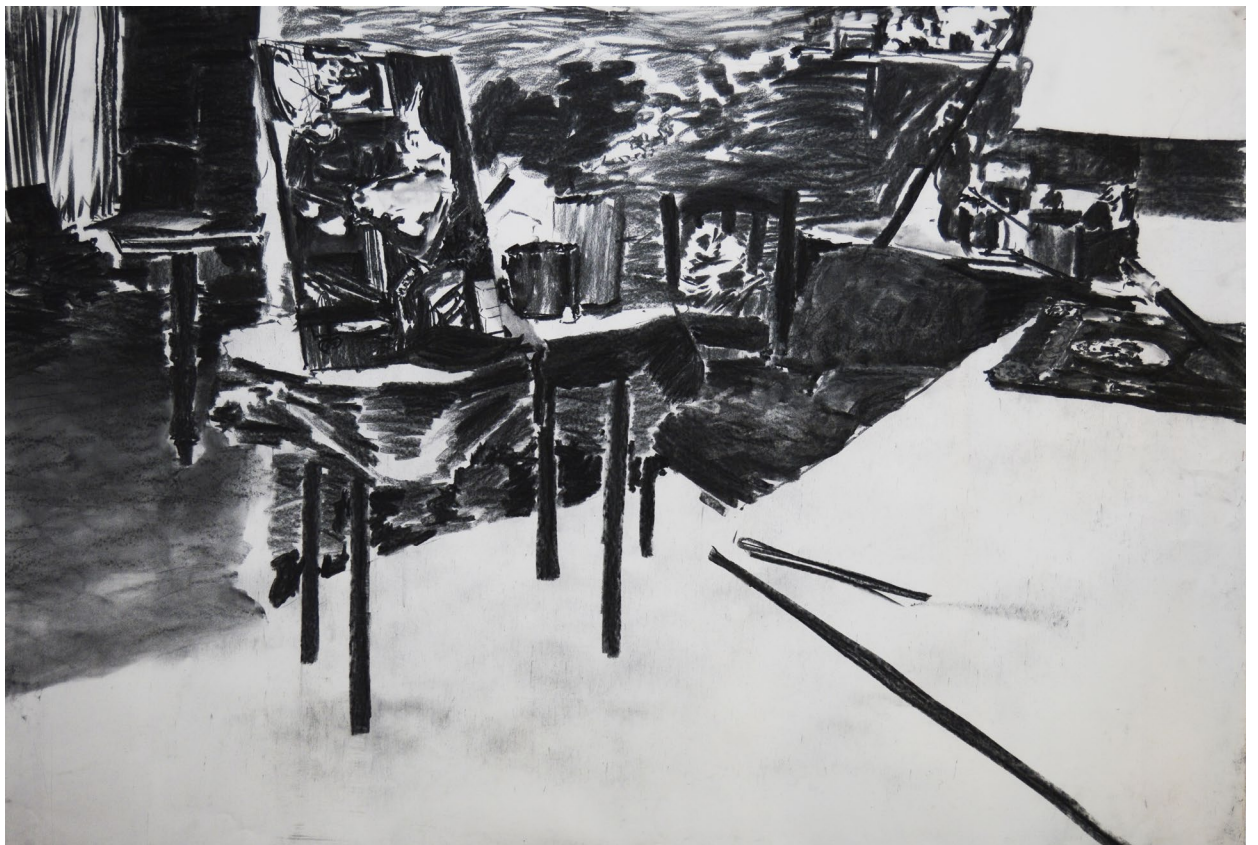
Sin título VIII, 2018
200x90cm
Carboncillos, pigmento negro y óleo sobre lienzo.



Sin título IX, 2018
200x122cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel.



Sin título X, 2018
200x122cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel.



Escena interior, 2018
110x150cm
Carboncillo sobre papel.



Sin título XI, 2018
200x122cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel.



Sin título XII, 2019
110x150cm
Carboncillo sobre papel.





DOCUMENTACIÓN DE LA INSTALACIÓN





7. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, me gustaría destacar aquellos conceptos, ya desarrollados en esta memoria, los cuales creo que quedarán establecidos en mi forma de trabajo para proyectos futuros.

Sin duda uno de los avances más evidentes que este proyecto ha supuesto ha sido el paso hacia una instalación pictórica como modo de presentación del mismo. Teniendo en cuenta que ya venía trabajando el gran formato de forma preferente desde los primeros trabajos pictóricos que llevé a cabo, considero que esta ha sido una progresión natural que responde a la voluntad de abrumarme, introducirme, encerrarme en la obra. Futuros proyectos se beneficiarán enormemente de este tipo de acercamiento a la instalación.

El trabajo en las imágenes que componen este proyecto ha despertado en mí un renovado interés por el dibujo, el claroscuro y el enfrentamiento más directo e inmediato con el cuadro. Me he encontrado entusiasmado y emocionado durante la observación y la interpretación de estos espacios. Estoy seguro de que la experiencia acumulada en esta tarea enfocada en los fundamentos de la composición y la luz tendrá un impacto muy positivo en los trabajos siguientes.

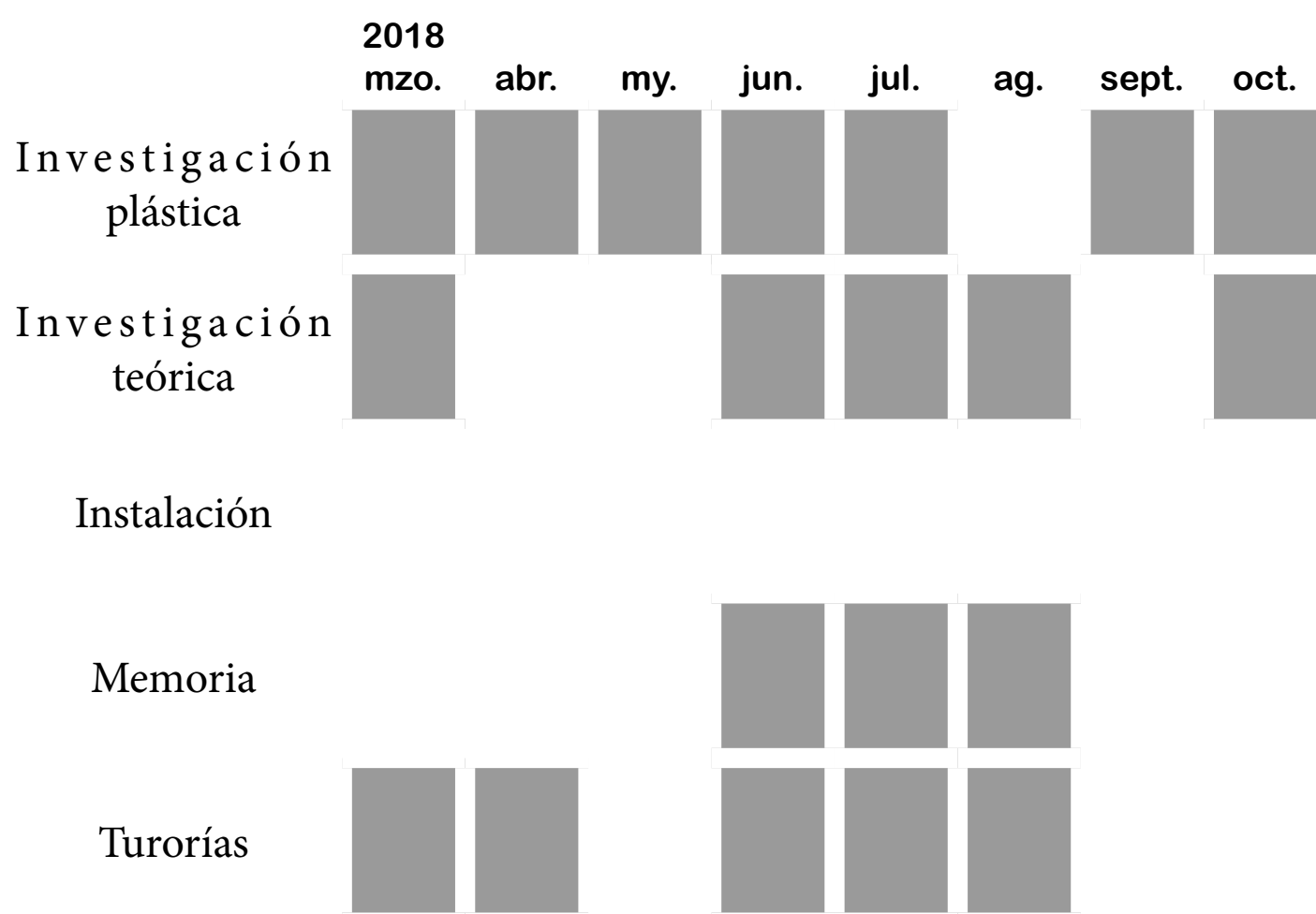
Trabajando en *Cales Negras* he experimentado un mayor arrojo al hacer, a la sensibilidad plástica y a la presencia en el espacio interior que en proyectos anteriores. He llevado a cabo un acercamiento más poético a la imagen, un encuentro menos premeditado con el referente. Quizá encontrarme asaltado por esas emociones en medio del proceso se debe a esta nueva disposición a entregarme, a perderme en el trabajo, dejando que los métodos y procedimientos permeen y se establezcan solos. Así, las obras de mis referentes se me presentan translúcidas, permitiéndome ver mi obra “a través de” ellas, sin imponer un uso consciente y rígido de los recursos en los que me he interesado. Espero que este modo de hacer me acompañe en todas mis futuras tareas, desarrollándolo aún más progresivamente.

Otro aspecto en el que este proyecto ha enriquecido mi proceder es la nueva relación que me ha hecho establecer con la literatura. He notado que, a medida que pasaban los meses de trabajo e investigación, mi interés por los aspectos teóricos encontrados en ensayos más académicos sobre pintura ha disminuido en favor de un nuevo entusiasmo por la prosa literaria y la poesía. A menudo estos textos literarios han supuesto aportaciones importantes a los cimientos teóricos del proyecto, como he reflejado en esta memoria. También han sido utilizados como punto de partida para numerosas imágenes, proceso que he encontrado enormemente fructífero. Tras la conclusión de este proyecto me encuentro fascinado por el trabajo a partir de estos relatos, así como por ensayos y textos sobre pintura que practican un acercamiento mucho más poético. En próximos trabajos preveo que el papel de la literatura en mi proceder será aún mayor.

En definitiva, a pesar de haber trabajado en este proyecto durante todo un año, su conclusión no parece ser el final de un proceso, sino el acto de apertura de un nuevo camino de investigación plástica, el cual pretendo desarrollar con vistas a mi futura exposición en la Sala de la Facultad de Bellas Artes de Málaga y la realización del Máster en Producción Artística Interdisciplinar. Tengo claro que la dirección hacia la que avanza mi trabajo me llevará a un encuentro cada vez más directo con la obra, cada vez más corpóreo y sensible. Preveo que el trabajo se volverá cada vez más permeable, absorbiendo metodologías y referentes con facilidad y depurándolos como un tamiz que, con el constante golpeteo del hacer, simplemente deja caer lo inconsecuente para quedarse con lo esencial.

Para finalizar, me gustaría agradecer la irreemplazable formación que la Universidad de Málaga y la Facultad de Bellas Artes de Málaga me ha aportado durante estos años de carrera. Al profesorado y amigos que han sido fundamentales en mi desarrollo y, en especial, a mi tutor Javier Garcerá por ofrecerme su experiencia y consejo siempre con dedicación y paciencia.

8. CRONOGRAMA



[illegible]

9. PRESUPUESTO

PRODUCCIÓN	UNIDADES	PRECIO (€)	IMPORTE (€)
Pigmento negro humo 50g	12	1	12
Carboncillo rama caja 12	3	5	15
Carboncillo comprimido caja 12	4	15	60
Pastel negro	6	0,80	4,8
Pintura al óleo tubo 200 ml	7	5,60	39,2
Liquin 500ml	4	24	96
Tela algodón metro	9	5	45
Rollo papel 10 m	6	20	120
cinta carrozero	15	2	30
listones madera 2,40m	21	4	84
TOTAL			506

INSTALACIÓN	UNIDADES	PRECIO (€)	IMPORTE (€)
Pigmento negro humo 50 g	12	1	12
Pintura negra acrílica 500g	4	6	24
Acetato transparente	4	3,50	14
Impresión plotter	2	4	8
Bisturí	2	3	6
Tela algodón metro	9	5	45
Papel crafr rollo 10m	1	4,50	4,50
Rulo pintor	6	1,80	10,8
TOTAL			124

TOTAL

630

10. BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. (1959). *La arboleda perdida*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Arasse, D. (2008). *El Detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ballard, H. G. (2002). *The atrocity exhibition*. Fourth Estate.
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o Lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña: Artedardo.
- Barro, D. (2013). *2014 : antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo.
- Baudelaire, C. (2007). *Las flores del mal*. Madrid: Nordica.
- Baudelaire, C. (2019). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- Bonnard, P. (2012). *Pierre Bonnard*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas Estrategias Alegóricas*. TECNOS, Colección Metrópolis.
- Brusati, C. (1995). *Artifice and illusion : the art and writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago: University of Chicago Press.
- Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calabrese, O. (1988). *La intertextualidad en Pintura*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV.
- Dalwood, D. (2010). *Dexter Dalwood*. London: Tate Pub.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Didi-Huberman, G. (1989). *The art of not describing: Vermeer - the detail and the patch*. History of the Human Sciences, 135 - 169.
- Doig, P. (2008). *Peter Doig*. London: Tate Pub.
- Edmondson, S. (2013). *Hospital-Palace : un pintor responde a Diego Velázquez*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1971). *Utopías y Heterotopías*.
- Foucault, M. (2006). *Las meninas*. En M. Foucault, *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Francis Bacon : *de Picasso a Velázquez*. (2016). Madrid: Turner.
- Franits, W. (2004). *Dutch seventeenth-century genre painting : its stylistic and thematic evolution*. New Haven: Yale University Press.
- Freud, L. (2010). *Lucian Freud: The studio*. Munich: Hirmer Verlag.
- Fuchs, R. (1997). *Flemish and Dutch Painting: From Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists*. Rizzoli.

- Fuchs, R. H. (1978). *Dutch Painting (World of Art)*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Ghenie, A. (n.d.). *Adrian Ghenie*.
- Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. London: Phaidon.
- Kirkeby, P. (2008). *Per Kirkeby: journeys in painting and elsewhere*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz.
- La Edad de Oro de la pintura holandesa y flamenca del Städel Museum*. (2010). Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao.
- Lacan, J. (1936). *Más allá del «principio de realidad»*.
- Liedtke, W. A. (2000). *A view of Delft : Vermeer and his contemporaries*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Maillard, C. (n.d.). *Pequeña Zoología Poemática*.
- Matute, F. G. (n.d.). Guillermo Pérez Villalta: «He sido un apestado y sigo siendo un apestado dentro de la modernidad». Retrieved Agosto 10, 2017, from Jotdown Web Site: <http://www.jotdown.es/2017/01/guillermo-perez-villalta-he-apestado-sigo-siendo-apestado-dentro-la-modernidad/>
- Mortimer, J. (2012). *Haunch of Venison*. London: Haunch of Venison.
- Mortimer, J. (2012, Nov). *Justin Mortimer in conversation with Matt Price at Haunch of Venison* (Nov 2012).
- Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Puelles Romero, L. (2002). *Modos de la sensibilidad : hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
- Redon, O. (2013). *A sí mismo, Diario 1867 - 1915*. Barcelona: EDITORIAL ELBA.
- Redon, O. (2016). *Una historia incomprensible y otros relatos*. Madrid: Vaso Roto.
- Rilke, R. M. (2012). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A.
- Santiago Alba Rico, C. F. (2010). *El naufragio del hombre*. Hondarribia (Gipuzkoa): HIRU.
- Sels, K. (n.d.). *Rinus Van de Velde in conversation with Koen Sels*. Retrieved Julio 1, 2017, from Rinus Van de velde Web Site: http://rinusvandevelde.com/files/cvtext/interview_koen_sels.pdf
- Shiner, L. (2004). *La invención del Arte*. Barcelona: Paidós.
- SIFÓN, S. T. (16 de Marzo de 2011). *Plataforma de Arte Contemporáneo Exposiciones Pintura, Pedro Morales Elipe*. Recuperado el 10 de Agosto de 2017, de Plataforma de Arte Contemporáneo: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/pedro-morales-elipe-presenta-%E2%80%98la-piel%E2%80%99-en-fucares/>

- Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro: Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.
- Stoichita, V. I. & Coderch, A. (2009). *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Tanizaki, J. (2012). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Todorov, T., & Sobregués, N. (2013). *Elogio de lo cotidiano / .* Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- The triumph of painting : Matthias Weischer, Eberhard Havekost, Dexter Dalwood, Dana Schutz, Michael Raedecker, Inka Essenhigh / Saatchi Gallery*. (2005). London : Koenig Books.
- Thomson, D. (2008). *Arikha* . London: Phaidon Press.
- Urrutia, A. (2012). *Alain Urrutia*. Santiago de Compostela: Artedardo.
- Ventós, X. R. (2003). *Estética de las artes plásticas: Formular, formalizar, desconocer*.
- Weischer, M. (2004). *Matthias Weischer : simultan / herausgegeben von Susanne Pfeffer*. Ostfildern: Hatje Cantz.

